

EL ACORDE DE TRISTÁN Y LA IDEA AFORTUNADA DE SCHOPENHAUER

THE *TRISTAN CHORD* AND SCHOPENHAUER'S LUCKY IDEA

ANA PAULINA RIVERO HINOJOSA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

RESUMEN: En el siglo XIX, el acercamiento entre la música y la filosofía fue tan intenso que se hizo notable. Esta investigación explora la influencia de la filosofía de Arthur Schopenhauer sobre la composición musical de *Tristán e Isolda*, un drama musical del compositor Richard Wagner. Se toman como punto de partida los textos del compositor en donde afirma haber conocido la obra filosófica de Schopenhauer y asegura que esta fue de gran importancia en su vida y en su labor artística. Este artículo sugiere que Wagner trató de representar la metafísica de Schopenhauer en su música.

PALABRAS CLAVE: Wagner, voluntad, metafísica, estética, música.

ABSTRACT: In the 19th century, the rapprochement between music and philosophy was so intense that it became noteworthy. This paper explores the influence of Arthur Schopenhauer's philosophy on Richard Wagner's musical composition *Tristan and Isolde*. It takes as starting point Wagner's texts where he claims to know Schopenhauer's philosophy, and endorses its influence in his life and his artistic labour. This article suggests that Wagner tried to represent Schopenhauer's metaphysics in his music.

KEYWORDS: Wagner, will, metaphysics, aesthetics, music.

What is the most resilient parasite?
Bacteria? A virus? An intestinal worm?
An idea. Resilient... highly contagious.
Once an idea has taken hold of the brain
it's almost impossible to eradicate.
An idea that is fully formed —fully understood—
that sticks; right in there somewhere.¹

I. INTRODUCCIÓN. UNA IDEA AFORTUNADA

El objetivo fundamental de esta investigación es explorar si la propuesta metafísico-estética de Arthur Schopenhauer influyó de manera significativa en la composición musical del drama *Tristán e Isolda*², de Richard Wagner.

Hablar de la relación entre música y filosofía es todo un reto, pues cada una, por su parte, resulta no poco extensa y compleja, y aunque han tenido varios encuentros a lo largo de la historia, solo algunos han sido verdaderamente afortunados o relevantes. Además, se ha escrito tanta música y filosofía en general que el conjunto donde coinciden es reducido. Sin embargo, poner atención en la música ha implicado una gran expansión del campo de estudio de la filosofía y, si bien es cierto que actualmente existe una línea de investigación filosófica que se ocupa exclusivamente de la música³, la relación de estos dos colosales aspectos de la cultura puede explorarse todavía mucho más y aportar información muy significativa sobre el desarrollo cultural de la humanidad. Pareciera que tanto en la música como en la filosofía el espacio se desvanece dejando solo un tiempo en el que los sonidos, las palabras y las ideas se desbordan hasta el infinito. ¿Cómo podría semejante desbordamiento llegar a ser explorado por completo?

Definitivamente, la intención de esta investigación no es exponer de una vez y para siempre todo lo que hay que decir sobre la relación entre la música de Wagner y la filosofía de Schopenhauer. Este proyecto es, más bien, una aventura basada en una propuesta aventurada: descubrir la influencia de la filosofía de Schopenhauer en la composición musical del drama *Tristán e Isolda*.

Esta investigación se basa en que, si bien «nadie antes que Schopenhauer había dedicado en la historia del pensamiento [filosófico] una atención tan preeminente a la música, y nadie

¹ Nolan, Christopher (director y escritor), en *Inception*, Warner Brothers: EUA, 2010 (filme de 35 mm). «¿Cuál es el parásito más resistente? ¿Una bacteria? ¿Un virus? ¿Un gusano intestinal? Una idea. Resistente... altamente contagiosa. Una vez que una idea se apodera del cerebro, es casi imposible erradicarla. Una idea que está totalmente formada —completamente entendida—, se adhiere; justo ahí, en algún lugar». [La traducción es mía].

² *Tristán e Isolda* es un drama musical en tres actos compuesto por Richard Wagner, quien también escribió el libreto. Se estrenó el 10 de junio de 1865 en Múnich, su título original es *Tristan und Isolde*.

³ Consultese Millet, Julián, «Una perspectiva sobre la filosofía de la música», *Teorema. Revista internacional de filosofía*, Vol. 31, n. 3, 2012, pp. 5-24.

tampoco le había asignado un papel más relevante»⁴, la influencia que tuvo sobre Wagner no se debe únicamente ni exclusivamente al tratamiento que hace de la música, sino principalmente a su propuesta metafísica⁵. A decir verdad, parece que Wagner fue influido más por la metafísica de Schopenhauer que por su estética o sus inclinaciones musicales. Casi podría decirse que la estética schopenhaueriana no tiene sentido si se piensa de manera independiente a su metafísica. A fin de cuentas, la filosofía de Schopenhauer se reduce a *un único pensamiento* —como afirma el propio autor—, por lo que tal vez no sea tan errado afirmar que su metafísica y su estética resultan ser una y la misma cosa, al menos en el ideal schopenhaueriano. En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer expone diversos aspectos de su pensamiento y cómo este se desarrolla y entiende en diversos ámbitos, tales como el metafísico, el estético y el ético. Aunque esta investigación está dedicada en gran parte al tratamiento que Schopenhauer le da a la música, será necesario entender la propuesta metafísica fundamental de Schopenhauer, pues, como se ha dicho, no es posible entender su estética si no se ha comprendido su metafísica.

Comprender la propuesta fundamental de Schopenhauer puede ser una tarea muy demandante. No solo por el hecho de que hay varios *pre-requisitos* para acercarse a su obra (entre los cuales hay una extensa lista de lecturas sugeridas al lector), sino porque al leerla no es fácil saber con qué actitud acercarse a ella, si filosófica o dramática⁶.

Para entender a Schopenhauer debemos tener en cuenta tres aspectos fundamentales del ser humano: el cuerpo, el sentimiento y la razón. Su filosofía está, por así decirlo, encarnada en la corporalidad y se debe pensar necesariamente desde *nuestro* cuerpo, que no se basa en la formalidad del pensamiento, sino en las inclinaciones y en la capacidad de anhelar propias de cada individuo. Aunado a lo anterior, cabe decir que la filosofía de Schopenhauer debe leerse, a la vez, con sentimiento y con seriedad. Su obra no es ni un sistema conceptual *arquitectónicamente* estructurado ni una obra literaria; para leerla ha de encontrarse un punto de equilibrio entre ambos extremos. A fin de cuentas, es una filosofía que nos pide ver el mundo como dos realidades: como voluntad y como representación.

Muchos de los que han escrito sobre Schopenhauer resaltan las palabras del autor cuando afirma que en *El mundo como voluntad y representación* está expresado *un único pensamiento*; inclusive algunos han buscado en dicha obra una sentencia que lo contenga o lo sintetice, cuando tal vez no sea necesario buscarla, ya que uno de los sentidos en los que puede hablarse de *un único pensamiento* es afirmando que Schopenhauer expone la unidad de *su* pensamiento.

⁴ Pérez, Eduardo, *El Wagner de las ideologías: Nietzsche-Wagner*, Biblioteca Nueva: Madrid, 2004, p. 112.

⁵ Consultese Magee, Bryan, *Wagner y la filosofía*, FCE: México, 2011; y Pérez, E., *op. cit.*

⁶ Véase Philonenko, Alexis, *Schopenhauer: una filosofía de la tragedia*, trad. Gemma Muñoz-Alonso, Anthropos: Barcelona, 1989, pp. 49-50.

Dicho lo anterior, es conveniente, al menos para los fines de esta investigación, ver a la filosofía schopenhaueriana como una unidad porque así podrá entenderse la relación de su metafísica con su estética musical: las implicaciones de una también lo serán de la otra. De hecho, puede afirmarse que, de todos los temas que aborda Schopenhauer, la música es precisamente el que está más ligado a su metafísica, ya que, para él, la música es «una copia inmediata de la voluntad misma y representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno. Por lo tanto, podríamos igualmente llamar al mundo música hecha cuerpo o voluntad hecha cuerpo»⁷; incluso (y yendo aún más lejos) hay quienes afirman, con cierta ironía, que la obra capital del filósofo bien pudo haberse llamado *El mundo como música y representación*⁸ y el sentido del título habría sido el mismo. «Schopenhauer introduce la música en el altar mayor de su concepción metafísica. Es, de hecho, la metafísica misma, solo que sin mediaciones conceptuales ni discursivas.»⁹

La filosofía de Schopenhauer es un organismo: todas y cada una de las partes que la conforman son inalienables e inalterables. Su pensamiento está vertido en todas las sentencias de su obra como la funcionalidad de nuestro cuerpo lo está en todos nuestros órganos. La idea de que «este mundo en que vivimos y estamos es, en cuanto a su esencia, enteramente voluntad y al mismo tiempo enteramente representación» es el punto de partida (como lo fue para nosotros el ser concebidos), es esa *einem einzigen glücklichen Einfall* (una única idea afortunada) que abre la brecha a un único pensamiento. Partamos, entonces, de la idea de que este mundo es representación y al mismo tiempo es voluntad. Pero ¿cómo debe entenderse semejante distinción?

II. LA METAFÍSICA DE SCHOPENHAUER: UN AFÁN DE DESEO INCONTENIBLE

«La filosofía siempre ha sabido que debía ser una ciencia no solo de lo claro y lo distinto, sino también de lo confuso». ¹⁰ Schopenhauer sabía que su filosofía no debía tratar solo de la claridad y distinción, sino también de lo opaco e invisible y de las irremediables incongruencias de la vida y de su carácter trágico. Partiendo de la pregunta por aquello que está más allá del mundo fenoménico, el autor llega a la conclusión de que cierta *voluntad*, cierto afán ciego e incontenible se encuentra allí donde termina el fenómeno.

Como ya se dijo antes, la filosofía schopenhaueriana es una unidad orgánica que parte de una idea fundamental: el mundo es mi¹¹ voluntad y mi representación. «Schopenhauer

⁷ Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I*, trad., introd. y notas de Pilar López de Santa María, Trotta: Madrid, 2009, p. 310. La paginación referida siempre será la original y definitiva realizada por Schopenhauer en la tercera edición. En las dos traducciones al español utilizadas en esta investigación, dicha paginación se encuentra al margen.

⁸ Vid. Philonenko, A., *op. cit.*, p. 216.

⁹ Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas: argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores: Barcelona, 2007, p. 314.

¹⁰ Vid. Philonenko, A., *op. cit.*, p. 284.

¹¹ El pronombre posesivo de primera persona singular remarca la importancia de la corporalidad del individuo en la filosofía de Schopenhauer. La palabra «voluntad» con que nos referimos a esa fuerza presente en todo lo

distingue entre el conocimiento según el Principio de Razón y la forma íntima de entender la naturaleza desde dentro. Solo en mí mismo, dice Schopenhauer, experimento lo que es el mundo más allá de lo que a mí se me da en la representación.»¹² Su metafísica está implícita en esta idea y, a decir verdad, la gran contribución que hace Schopenhauer al pensamiento del siglo XIX es precisamente su concepción de la voluntad como «un poder obscuro de la vida que actúa en el hombre igual que en la naturaleza entera»¹³. La metafísica de Schopenhauer pretende responder, antes que nada, a una necesidad humana:

Solo una vez que la esencia íntima de la naturaleza (la voluntad de vivir en su objetivación) se ha manifestado vigorosa y alegremente a través de los dos reinos de los seres inconscientes y, luego, a través de la larga y amplia serie de los animales, ha logrado finalmente, con la aparición de la razón, es decir, en el hombre, por primera vez la reflexión; solo entonces se sorprende de sus propias obras y se pregunta a sí misma qué es [...] de esta reflexión y este asombro nace la necesidad de una metafísica, que es propia únicamente del hombre; pues el hombre es un animal metafísico.¹⁴

Para Schopenhauer, el mundo tiene dos dimensiones y dos maneras de explicarlo. La diferencia fundamental entre ambas es que la primera está regida por el principio de razón suficiente y la segunda no lo está, es decir, «lo que es el mundo, además de ser mi representación, es para Schopenhauer la voluntad experimentada en el propio cuerpo»¹⁵. Para entender semejante distinción, «el primer paso es reconocer la diferencia entre ambas explicaciones, esto es, la diferencia entre la *física* y la *metafísica*. En general, esta diferencia se basa en la distinción kantiana entre *fenómeno* y *cosa en sí*»¹⁶.

A razón de esto, algunos autores han afirmado que la mejor manera de explicar a Schopenhauer es entendiendo primero a Kant¹⁷. La influencia de este en nuestro filósofo es enorme, incluso puede afirmarse que la propuesta schopenhaueriana se sostiene sobre la distinción kantiana entre *fenómeno* y *cosa en sí*¹⁸.

que existe es una especie de sinédoque; decimos «el mundo es *mi* voluntad» porque solo podemos tener conciencia de ella en una de sus formas o partes: *nuestra propia* voluntad. Léase a este respecto el parágrafo 22 del primer tomo de *El mundo como voluntad y representación*.

¹² Safranski, Rudiger, *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, trad. de Raúl Gabás Pallás. Tusquets: México, 2009, p. 106.

¹³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴ Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, trad. de Rafael-José Díaz Fernández y María Montserrat Armas Concepción cedida por Ediciones Akal. Gredos: Madrid, pp. 175-176.

¹⁵ *Vid.* Safranski, R., *op. cit.*, p. 106.

¹⁶ *Vid.* Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, p. 192.

¹⁷ Magee, Bryan, *Schopenhauer*, Cátedra: Madrid, 1991.

¹⁸ Janaway, Christopher, *Schopenhauer: a very short introduction*, Oxford University Press: New York, 2002.

Sabiendo que el pensamiento schopenhaueriano es deudor del de Kant, la idea de equiparar la distinción entre fenómeno y cosa en sí con la distinción entre el mundo como representación y como voluntad puede ser atractiva: si consideramos que el fenómeno es propio del mundo como representación, entonces la *cosa en sí* sería nada más y nada menos que la *voluntad*. Pero no nos precipitemos. Para Schopenhauer, «el mundo es, por una parte, *representación*, y nada más que eso, y, por otra parte, solamente *voluntad*. Pero una realidad que no fuera ninguno de estos dos lados, sino que fuera un objeto en sí (y a esta condición se le redujo desgraciadamente a Kant la cosa en sí), es una quimera soñada y su supuesto un fuego fatuo de la filosofía»¹⁹.

Aunque la distinción kantiana entre fenómeno y cosa en sí da lugar al mundo como voluntad y como representación, aunque articula precisamente la obra capital de Schopenhauer —pues la voluntad, considerada como cosa en sí, es completamente distinta de su propio fenómeno y a la vez completamente libre de toda forma fenoménica²⁰—, hay al menos una característica que no comparten la voluntad y la cosa en sí y es la posibilidad de *penetrar* en la primera mientras que la segunda está totalmente fuera de nuestro alcance:

En el camino del conocimiento objetivo, es decir, el que parte de la *representación*, nunca se irá más allá de la representación, o sea, del fenómeno; se permanecerá siempre en el lado externo de las cosas, sin poder penetrar y explorar su interior, lo que son en sí mismas, o sea, para sí mismas. Hasta aquí estoy de acuerdo con Kant. Ahora bien, como contrapeso de esta verdad he subrayado esta otra: que nosotros no somos meramente el *sujeto cognosciente*, sino que, por otro lado, *también* nos contamos entre los seres cognoscibles y *somos la cosa en sí*; que, por consiguiente, para llegar a esa esencia propia e interna de las cosas, en la que no podemos penetrar desde el *exterior*, se nos abre un camino desde el *interior*, en cierto modo, un pasadizo subterráneo, un enlace secreto que directamente nos conduce como por una traición a esa fortaleza que no podemos tomar atacándola desde fuera. Solo de modo inmediato puede la *cosa en sí* como tal entrar en la conciencia, y es haciéndose *consciente de sí misma*. Querer conocerla objetivamente es pretender algo contradictorio. Todo lo objetivo es representación, es decir, manifestación, mero fenómeno cerebral.²¹

Somos la cosa en sí. Por esa razón, para Schopenhauer sí es posible conocerla en tanto tomamos conciencia de nosotros mismos como algo más que representación y tal conocimiento solo es posible desde el propio cuerpo, pues:

... no se puede llegar a la esencia de las cosas *desde fuera*; se investigue de un modo o de otro, no se obtienen otras cosas que imágenes y nombres [...] por el contrario, el concepto de *voluntad* es el único entre todos los posibles que *no* tiene su origen en el fenómeno, que

¹⁹ Vid. Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 134.

²¹ *Ibid.*, vol. II, pp. 218-219.

no lo tiene en la mera representación intuitiva, sino que proviene del interior, que brota de la conciencia más inmediata de cada uno, en la cual cada uno se conoce y al mismo tiempo es su propio individuo según su esencia, inmediatamente, sin forma alguna, incluso sin las de sujeto y objeto, pues aquí lo cognoscente y lo conocido coinciden.²²

Reconocemos en nosotros cierta «fuerza» a la que llamamos voluntad. En ella radica nuestra esencia y en ella radica la esencia de todas las cosas. La cosa en sí es aquello que ya no es representación y que, por ello, no es accesible al conocimiento «externo», solo reconociéndola dentro de nosotros podemos, de cierta forma, conocerla. Pero esta condición del mundo y de nosotros mismos genera sufrimiento, porque la esencia de las cosas radica en un deseo insaciable y a la vez incontenible que nunca da lugar a la plena satisfacción de nuestros deseos.

Schopenhauer afirma que la voluntad es totalmente distinta de su fenómeno y está libre de todas las formas fenoménicas en las que ingresa al manifestarse, formas que por ello afectan únicamente a su objetividad, pero le son ajena en sí misma, pues *ella misma es una*. La voluntad es ajena a las condiciones de conocimiento a las que está sometida la representación; se encuentra fuera del tiempo y del espacio, fuera del principio de razón suficiente; no tiene fundamento ni finalidad.

III. LA ESTÉTICA DE SCHOPENHAUER: LA MÚSICA Y OTRAS ARTES

En el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer expone una detallada jerarquía de las artes según el grado de objetivación de la voluntad que hay en ellas; desde la arquitectura, hasta la tragedia. Sin embargo, la música es excluida de esta jerarquía y ello se debe, según el propio autor, a que «en el contexto sistemático de la exposición [de esa jerarquía] no había para ella un lugar adecuado»²³. Para Schopenhauer la música se cuenta aparte del resto de las artes y tiene su propia caracterización: «En la música no reconocemos la copia, la reproducción de idea alguna de los seres del mundo; sin embargo, es un arte tan elevado y grandioso, y actúa tan poderosamente en lo más interior del hombre, y este lo entiende de manera tan completa y profunda, que constituye un lenguaje universal cuya claridad supera incluso a la del propio mundo intuitivo»²⁴.

Concretamente el parágrafo 52 del libro tercero está dedicado a la música, así como el capítulo 39 del tomo II de *El mundo como voluntad y representación*. Schopenhauer considera que este arte se aparta de los demás²⁵ —que son objetivación de la voluntad— porque en cierto modo la música es la voluntad misma: en ella hay una «significación seria y profunda» que

²² *Ibid.*, vol. I, pp. 118 y 133.

²³ *Ibid.*, p. 302.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Se refiere a la arquitectura, a la escultura, a la pintura y a la tragedia.

hace referencia a la esencia del mundo y del hombre, y aunque el efecto de la música sea muy similar al de las demás artes, su efecto es más intenso y familiar, necesario e infalible. «En la música transpira, sin mediación de conceptos (y sin objetivarse en Ideas), la esencia misma del mundo. Esta en la música se presenta sin recurso a representación.»²⁶

Para entrar de lleno en la estética musical de Schopenhauer, recordemos que la representación, en contraposición a la voluntad, está sometida al principio de razón y solo lo que está sometido a tal principio puede ser llamado propiamente «objeto». Un objeto es aquello que puede ser conocido por un sujeto, aquello que es representación. En cambio, la *cosa en sí* no puede ser conocida —al menos no de la misma forma que se conoce un objeto cualquiera— bajo determinaciones espacio-temporales.

Así como Kant, Platón también influyó fuertemente en Schopenhauer. Este incluirá la teoría de las Ideas a su ecléctica filosofía afirmando que la Idea platónica «es necesariamente objeto, algo conocido, una representación y, precisamente por eso y solo por eso, se diferencia de la *cosa en sí*. La Idea simplemente se ha deshecho de las formas subordinadas del fenómeno, que incluimos en su totalidad bajo el principio de razón o, mejor dicho, no ha entrado todavía en ellas»²⁷. Pero el ser humano, en tanto individuo, no tiene ninguna posibilidad de conocer aquello que no esté sometido al principio de razón y, por tanto, no puede conocer a las Ideas. Solo será posible «elevarse» del conocimiento de las cosas particulares al de las Ideas por medio de cierta transformación en el sujeto, que implica dejar a un lado su condición de individuo. Pero cabe preguntarse: ¿cómo es posible que el humano deje a un lado la condición de individuo que conoce solo conforme al principio de razón? ¿Cómo conocer un objeto determinado sin recurrir a la relación que este tiene con otros objetos? La pronta respuesta es: no conociéndolo, sino contemplándolo, *perdiéndose* en él; «en tal contemplación, la cosa particular se convierte de golpe en *idea* de su especie, y el individuo en sujeto puro del conocer»²⁸.

Lo que ha pasado entonces es que el individuo y el objeto se han transformado y el mundo como representación se manifiesta ahora de manera completa y pura, tiene lugar la «perfecta objetivación de la voluntad», tiene lugar un conocimiento completamente diferente al que aportan las ciencias naturales y las matemáticas: acontece el *arte*, la obra del genio, la cual tiene su origen en el conocimiento (contemplación) de las ideas y su finalidad es comunicar dicho conocimiento. Schopenhauer define el arte como «el modo de considerar las cosas independientemente del principio de razón»²⁹.

Si las Ideas son la adecuada objetivación de la voluntad, entonces las artes tienen el objetivo de propiciar el conocimiento de las Ideas platónicas por medio de la representación de objetos particulares; es decir, las artes objetivan a la voluntad de manera indirecta por medio de las

²⁶ *Vid.* Trías, E., *op. cit.*, p. 314.

²⁷ *Vid.* Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, p. 206.

²⁸ *Ibid.*, p. 211.

²⁹ *Ibid.*, p. 128.

Ideas. Sin embargo, no sucede lo mismo con la música, pues esta trasciende las Ideas y, dice Schopenhauer, es completamente independiente del mundo fenoménico; de hecho, ella «podría existir aunque el mundo no existiese, lo que no puede decirse de las demás artes»³⁰, que son una reproducción de las Ideas, mientras que la música es una reproducción de la voluntad misma.

Schopenhauer expone una teoría musical basada en metáforas y juicios propios para exponer por qué la música es una forma en que se manifiesta la voluntad. Precisamente todo ese juego de metáforas es lo que hace tan interesantes los pasajes de Schopenhauer que tratan sobre música; no solo por lo atractivo del discurso y la densidad emocional, sino por lo que esas ideas ocasionaron en sus lectores. Todo lo que se ha expuesto hasta ahora es justamente lo que leyó Richard Wagner en la obra de Schopenhauer: un discurso que reconoce una dualidad en el mundo —un entramado de apariencias por un lado y una compleja incomprensibilidad por el otro—, un continuo sufrimiento causado por un deseo incesante, el reconocimiento de cierta interioridad que eleva y a la vez condena la condición humana y una oda a las artes que corona a la música.

IV. LA MÚSICA EN SCHOPENHAUER: METAFÍSICA EN TÉRMINOS MUSICALES

Eventualmente, los pasajes sobre música mencionados no están escritos para enseñar al lector qué es la música ni cómo escucharla. No debe olvidarse que el filósofo escribió sobre música desde su muy particular punto de vista y no pretendió cambiar el rumbo de la composición musical; él solo expuso su forma personal de escuchar y entender a la música. Sin embargo, esa forma tan particular de concebir este arte y el mundo en general dejó una fuerte impresión en muchos pensadores y artistas, entre los cuales destaca el ya mencionado Richard Wagner. Retomaremos aquí la propuesta inicial de nuestra exposición: aunque Schopenhauer no le enseñó a Wagner cómo debía componer, el filósofo sembró una idea en el compositor, una idea sobre el mundo, el cuerpo y el deseo.

Pero ¿será posible componer música en términos schopenhauerianos? ¿Puede hablarse de música schopenhaueriana? Pareciera que la respuesta más obvia es que no, puesto que, por mucho que Schopenhauer supiera de teoría musical y tocara la flauta, no era músico profesional ni tenía la intención de aleccionar a nadie sobre arte, especialmente sobre música. La intención del filósofo era, en palabras de Philonenko, «subrayar la dignidad»³¹ de la música al mostrar su carácter metafísico y su íntima relación con el mundo:

... la naturaleza del hombre consiste en que su voluntad aspira a algo, se satisface, aspira de nuevo, y así continuamente; su felicidad y su bienestar dependen de que el paso del deseo a la satisfacción y de esta a un nuevo deseo sea rápido, pues el retraso en la satisfacción produce dolor,

³⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 304.

³¹ *Vid.* Philonenko, A., *op. cit.*

y la falta de un nuevo deseo genera unas ansias vacías, *langour*[languidez], tedio. En correspondencia con esto, la esencia de la melodía es una continua desviación, un errático alejamiento del tono fundamental por mil caminos; no solo llega a los intervalos armónicos, a la tercera o a la dominante, sino a cada tono, a la disonante séptima y a los intervalos aumentados, pero para regresar siempre al tono fundamental. Todos esos caminos de la melodía expresan los deseos multiformes de la voluntad, pero regresando al cabo a un nivel armónico o, mejor, al tono fundamental, que representa la satisfacción.³²

La sucesión de sonidos es equivalente, para el autor, a la sucesión de deseos. La sensación sonora producida por el cambio de una nota a otra es comparable al movimiento de nuestra voluntad a través de diversos objetos del deseo: un subir y bajar entre satisfacción e inconformidad. La esencia de la melodía³³ radica en la diferencia de entonación entre un sonido y otro desplegados en el tiempo bajo un ritmo³⁴ o, en palabras de Schopenhauer, «en la *discordia* y la *reconciliación*, siempre renovadas entre el elemento rítmico y el elemento armónico»³⁵. Además del ritmo y la melodía, la música depende en gran medida de la armonía³⁶. Respecto a este último elemento de la música, Schopenhauer escribió una serie de pasajes sorprendentes que hundirían en el más profundo delirio a cualquier melómano. El autor compara los grados que conforman a un acorde con los grados de objetivación de la voluntad en el mundo. La íntima relación entre la voluntad y la música responde a la idea de que el movimiento de cada una de las voces corresponde a los movimientos volitivos presentes en cada grado de los seres: «Las cuatro voces de toda armonía, es decir, *bajo*, *tenor*, *contralto* y *soprano*, o la nota fundamental, la tercera, la quinta y la octava, corresponden a los cuatro grados en la escala de los seres, es decir, a los reinos *mineral*, *vegetal*, *animal* y *humano*»³⁷.

Las conexiones que establece Schopenhauer entre su metafísica y la música pueden parecer descabelladas y hasta arbitrarias, pero sus ideas fueron muy bien recibidas por muchos filósofos y músicos. Gustav Mahler, por ejemplo, pensaba que *El mundo como voluntad y representación* «contenía el análisis más profundo sobre la música que jamás se hubiera hecho, comparable al artículo de Wagner sobre Beethoven»³⁸. Además, estemos de acuerdo o no con la metafísica schopenhaueriana, podemos conceder, como oyentes, que «la música nos crea

³² Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, p. 307.

³³ «La melodía es la sucesión de sonidos de diferente altura que, animados por el ritmo, expresan una idea musical». Moncada, Francisco, *La más sencilla, útil y práctica teoría de la música*, Ediciones Framong Musical Iberoamericana: México, 1966, p. 19.

³⁴ «El ritmo es el orden y la proporción en que se agrupan los sonidos en el tiempo». *Idem*.

³⁵ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, p. 520.

³⁶ «La armonía es la parte de la música que estudia la formación y combinación de acordes». Moncada, F., *op. cit.*, p. 19.

³⁷ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, p. 511.

³⁸ Magee, B., *Schopenhauer*, *op. cit.*, p. 205. Citando a Henry Louis de la Grange.

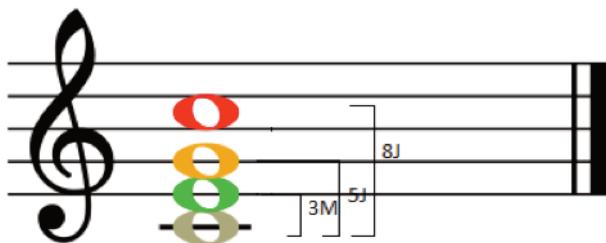


Ilustración 1. Acorde de Do M.

La imagen de un acorde que ilustra los cuatro grados de objetivación de la voluntad a los que se refiere Schopenhauer.

Imagen creada con MuseScore (2017)

ciertos deseos que luego prolonga antes de satisfacerlos»³⁹. La forma en que Schopenhauer habla de la música expresa una gran comprensión del sentir del oyente y de la intención del compositor; en ese sentido, sus palabras son un vínculo entre el creador y el receptor de la obra de arte sonora.

V. EL ACORDE DE TRISTÁN: EL INICIO DE UNA CONTINUA TENSIÓN

Ahora que ha quedado expuesta *grosso modo* la propuesta metafísico-estética de Schopenhauer, hablemos propiamente de Richard Wagner, quien fue un ferviente admirador del pensamiento schopenhaueriano y admitió repetidamente haber sido influenciado por él.

La influencia de Schopenhauer en Wagner es un tema amplio y controversial entre los wagnerianos⁴⁰. Muchos de estos dedican gran parte de su obra a dicha influencia matizándola, acentuándola o negándola⁴¹. Un caso sobresaliente es Bryan Magee, quien ha estudiado ampliamente a ambos personajes y ha publicado sendos trabajos sobre ellos. Una reciente publicación de Milton Brener titulada *Wagner and Schopenhauer: a closer look*, aporta una interesante perspectiva a la relación Schopenhauer-Wagner desde un punto de vista neutro y actual. La obra del músico Eduardo Pérez Maseda titulada *El Wagner de las ideologías* es un

³⁹ *Vid.* Magee, B., *Wagner y la filosofía*, *op. cit.*, p. 214.

⁴⁰ Vale la pena resaltar que Wagner tuvo, además de Schopenhauer, otro vínculo importante con la filosofía occidental: Friedrich Nietzsche. Este último escribió sobre la influencia de Schopenhauer sobre Wagner; sin embargo, la opinión de Nietzsche sobre Wagner no se aborda en este trabajo debido a los alcances y limitaciones de la investigación. Para conocer sobre el tema, véase Maseda, Eduardo, *El Wagner de las ideologías: Nietzsche-Wagner*, Biblioteca Nueva: Madrid, 2004.

⁴¹ Thomas Mann, Ernest Newman, Ronald Tylor y John Chancellor son solo algunos de los autores que abordan la influencia de Schopenhauer sobre Wagner y que no han sido mencionados en esta investigación. Para conocer al respecto, véase Magee, B., *Wagner y la filosofía*, *op. cit.*, p. 145.

recurso fundamental para entender la obra de Richard Wagner dentro de su contexto histórico. De igual forma, el artículo de Alessandro Pinzani titulado «How much Schopenhauer is there really in Wagner?» es una referencia obligada sobre la influencia de Schopenhauer en la obra wagneriana⁴².

Sea como fuere, es un hecho que en el otoño de 1854 Wagner leyó por primera vez *El mundo como voluntad y representación* y causó en él una fuerte impresión:

En la tranquilidad y la quietud de mi casa, me familiaricé con un libro, cuyo estudio iba a tener una gran importancia para mí. El libro era *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer.

[...] En realidad, ya me había impresionado el veredicto de un crítico inglés que, con toda franqueza, había confesado que su respeto vago pero poco convencido por la filosofía alemana había sido atribuible a su absoluta incomprendibilidad, como así lo probaban las obras más recientes de Hegel; por otra parte, empero, al leer a Schopenhauer se percató de repente de que no había sido su propia escasez de luces lo que le había causado ese desconcierto, sino la manera intencionalmente embrollada en la que se abordan las teorías filosóficas⁴³. Todo aquel que ha sido incitado a tener una gran pasión por la vida hará como yo hice, y buscará ante todo las conclusiones finales del sistema schopenhaueriano; mientras su forma de tratar la estética me complació inmensamente —en particular su sorprendente y significativa concepción de la música—, me alarmaron, en cambio, como a cualquiera que tenga los mismos esquemas mentales que yo, los principios morales con los cuales remata su trabajo, porque presenta la aniquilación de la voluntad y el renunciamiento total como el único medio verdadero para redimirse de los vínculos restrictivos de la individualidad en su relación con el mundo.⁴⁴

A partir de ese momento y hasta el final de su vida el pensamiento y los textos de Wagner estuvieron repletos de las ideas expuestas en *El mundo como voluntad y representación*. Ahora bien, en lo referente a su producción artística (específicamente a *Tristán e Isolda*), cabe preguntarse en qué elementos de la obra podemos encontrar alusiones a la filosofía de Schopenhauer. ¿En sus personajes? ¿En el libreto? ¿En el argumento? ¿En la música?

Todas estas incógnitas ya han sido resueltas por Pinzani. Respecto a los personajes, sostiene que Parsifal es el único verdaderamente schopenhaueriano, lo que no sucede ni con Tristán ni con Isolda; en lo referente al libreto, considera que *Tristán e Isolda* no tiene gran valor filosófico, y para rematar expone por qué el argumento del drama no gira en torno a la metafísica del amor sexual expuesta en *El mundo como voluntad y representación*. Así pues, cabe

⁴² Si bien es cierto que se ha escrito mucho sobre el tema, en esta investigación nos limitamos a presentar únicamente los puntos de vista de algunos autores, admitiendo que muchos otros investigadores y escritos importantes están siendo omitidos.

⁴³ Se refiere al artículo «Iconoclasia en la filosofía alemana», que se publicó en abril de 1853 en la *Westminster and Foreign Quarterly Review* y que fue traducido al alemán en el periódico *Vossische Zeitung*.

⁴⁴ Magee, B., *Wagner y la filosofía*, op. cit., pp. 145-146. Citando a Richard Wagner, *Mi vida*.

aquí la misma pregunta que él plantea en su artículo: ¿por qué este drama es considerado por muchos una obra de influencia schopenhaueriana?⁴⁵ Es posible que la respuesta no se encuentre en las difusas figuras de los personajes, ni en los intrincados adornos del diálogo, ni en la fragmentada línea argumentativa; tal vez la respuesta se encuentra sobre cinco líneas horizontales, paralelas y equidistantes. ¿Por qué no considerar la posibilidad de que Wagner haya compuesto música inspirada en *El mundo como voluntad y representación*? ¿Será posible que la intención de Wagner en *Tristán e Isolda* haya sido expresar la metafísica de Schopenhauer con música?⁴⁶

Más arriba ha quedado expuesta la opinión de Schopenhauer respecto a la música, así como el carácter metafísico que le confiere. También se mencionó que Wagner quedó fascinado con la obra del filósofo y hemos postulado que Wagner fue influenciado principalmente por la metafísica de Schopenhauer. Esta remembranza es necesaria ahora porque la música de Wagner no era, en lo absoluto, la clase de música que le gustaba a Schopenhauer, quien se interesó «poco o casi nada por la obra de Wagner, pues consideraba que este tenía un don auténtico (aunque menor) para la poesía, y al escuchar *El holandés errante* y *Tannhäuser* concluyó que, como compositor, Wagner carecía de interés»⁴⁷. Sin embargo, en esta investigación la relación entre el pensamiento de Schopenhauer y la obra de Wagner se analiza de forma *unidireccional*, lo que quiere decir que solo se enfoca en lo que el compositor extraído del filósofo y no en lo que el filósofo pensaba del compositor. Lo anterior debido a que, en primer lugar, el filósofo no conoció la obra de *Tristán e Isolda* (que es la que nos ocupa en este momento); en segundo lugar, a que el hecho de que a Schopenhauer le gustara o no la obra wagneriana no es un factor determinante en la forma en que Wagner acogió el pensamiento schopenhaueriano, y en tercer lugar a que los comentarios que hizo al respecto nunca mostraron un rechazo o contraposición entre su pensamiento y el de Wagner; fueron juicios de gusto. A decir verdad, no parece que Wagner tuviera la intención de escribir música que le hubiera gustado a Schopenhauer, sino música que expresara su metafísica:

... lo que [Wagner] asimiló y metabolizó hasta convertirlo en su propio tejido vital fueron sus doctrinas relacionadas con la ontología, la ética y la estética —la distinción entre el noumeno y los fenómenos—, y conceptos como la levedad del mundo de los fenómenos, el carácter inevitable de la frustración, el sufrimiento y la muerte dentro de dicho mundo, la identidad noumenal del todo, la tragedia de la individualización y el deseo de volver a una unidad global, la muerte como redención de la levedad del mundo de los fenómenos, y por lo tanto la negación de la voluntad de

⁴⁵ Pinzani, A., «How much Schopenhauer is there really in Wagner?», *ethic@ An international Journal for Moral Philosophy*, vol. 11, no. 2, 2012, p. 219.

⁴⁶ Cabe aclarar que Pinzani sí aborda la relación de los pasajes sobre música de *El mundo como voluntad y representación* con la peculiar composición musical de *Tristán e Isolda*. Opina que «el famoso *Acorde de Tristán* probablemente está inspirado en la visión schopenhaueriana de la música» (Pinzani, A., *op. cit.*, p. 218).

⁴⁷ Magee, B., *Schopenhauer*, *op. cit.*, p. 363.

vivir como logro supremo de una conciencia individual; la compasión como base de la moral, la significación noumenal de las artes y del sexo, y la condición singular de la música entre todas las artes, como expresión directa de la voluntad metafísica.⁴⁸

Para Wagner, no solo cambió la manera de concebir el arte, sino también el mundo. En 1849, pensaba que la revolución podía destruir todo lo que opprime y hace sufrir a la humanidad y que de las ruinas de un mundo viejo podía surgir uno nuevo «lleno de felicidad nunca imaginada»⁴⁹; que no se debían «formular definiciones abstractas sobre la naturaleza [del arte] sino entender su significado como un factor de la vida en común y analizarlo en cuanto producto social»⁵⁰, y que la música era «la línea divisoria entre la danza y la palabra, sensación y pensamiento»⁵¹. Después de haber leído a Schopenhauer, Wagner tuvo una concepción bastante diferente del mundo, del arte, de la música y hasta del sufrimiento:

[La música] es la inmediata manifestación de la unidad de la voluntad, su unión con la naturaleza por medio del sonido. Sólo una condición puede sobrepasarla: lo sacro, [...] el músico, con su excitante clarividencia, altera la conciencia individual y permite pensar en la experiencia mística, que eleva al sujeto más allá de todo límite. De este último grado del místico sufrimiento, con su condición espiritual, que nos encanta inefablemente, el antes desvalorizado músico recupera la honra perdida ante los otros artistas, gracias a su resplandeciente pretensión de sacralidad, pues su arte se relaciona en verdad con el complejo de las demás artes como la *religión* con la *Iglesia*. Lo que percibe su clarividencia no se puede expresar en ningún otro lenguaje.⁵²

La idea de Schopenhauer germinó en el pensamiento de Wagner. En diciembre de 1854, en una carta dirigida a Franz Liszt, Wagner confiesa que la lectura de Schopenhauer llegó a su soledad «como un regalo del cielo». En esa misma carta, le comenta a su amigo sobre un trabajo que tiene en mente: *Tristán e Isolda*, «la concepción musical más simple, pero también la más vigorosa»⁵³. En enero de 1857 (cuando ya había dedicado gran parte de su tiempo a la composición de *Tristán e Isolda*), le escribe una carta a Marie Wittgenstein, donde afirma que dicho drama era «sólo música hasta ahora»⁵⁴.

Una vez que la idea de Schopenhauer se adhirió al cerebro de Wagner, un glorioso grito de anhelo, miedo y pasión llegó al pentagrama: las palabras del primero fueron la música del segundo:

⁴⁸ Magee, B., *Schopenhauer*, *op. cit.*, p. 364.

⁴⁹ Wagner, Richard, *Arte y Revolución*, Casimiro: Madrid, 2013.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Idem*.

⁵² Wagner, Richard, *Beethoven*, Ed. de Blas Matamoro, Fórcola: Madrid, 2016, p. 46.

⁵³ Magee, B., *Wagner y la filosofía*, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁴ *Idem*.

Como solía ocurrirme cada que me implicaba activamente en la producción musical, mis impulsos poéticos también resultaban estimulados. No cabe ninguna duda de que fue, en parte, la seria disposición mental surgida a raíz de mis lecturas de Schopenhauer —que entonces estaba exigiéndome que expresara, fascinado, sus rasgos fundamentales— la que me dio la idea de *Tristán e Isolda*⁵⁵.

Tristán e Isolda fue una concepción musical antes que un libreto y surgió a raíz de la lectura de *El mundo como voluntad y representación*. La composición musical de este drama se basa en la suspensión o retardo, un recurso musical que se utiliza para generar tensión prolongando una nota de un acorde mientras las demás cambian⁵⁶. Esto evoca la idea de que la vida es una retahíla de tensiones, retardos y anhelos que solo se alivia al final de la vida. Hay quienes afirman que todo el drama *Tristán e Isolda* es una suspensión que solo se resuelve en el último acorde, cuando Isolda se une a su amado Tristán en la muerte⁵⁷. La música de *Tristán e Isolda* se mueve en el continuo ordenado e ininterrumpido de un único pensamiento desde el comienzo hasta el fin; es una expresión artística de las palabras de Schopenhauer, quien describe el retardo como «una disonancia que retrasa la consonancia final esperada con certeza, de modo que el deseo de ella se intensifica y su llegada nos satisface más: una clara analogía de la satisfacción de la voluntad aumentada por el retraso»⁵⁸.

Quienes han trabajado la obra wagneriana en profundidad afirman que «desde el punto de vista musical, [Tristán e Isolda] es esencialmente diferente a cualquier otra composición del propio Wagner y a las de otros compositores de su tiempo»⁵⁹. Uno de los elementos principales para sostener lo anterior es el Acorde de Tristán —uno de los momentos más importantes en la historia de la música occidental⁶⁰—, que deja ver desde el inicio del drama una composición innovadora en muchos sentidos. Ahora vale la pena mencionar que, en el tomo II de *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer afirma que «la cadencia perfecta requiere la precedencia del acorde de séptima sobre la dominante, pues la satisfacción sentida en lo más profundo, y el completo reposo, solo pueden seguir al deseo más apremiante»⁶¹. Aquí es donde Wagner hace una cita casi textual de Schopenhauer, pues el Acorde de Tristán es precisamente una séptima de dominante con quinta disminuida, y el paso al siguiente acorde (que también es una séptima de dominante) deja sin resolver al primero manteniendo cierta tensión, como el cumplimiento de un deseo que sólo nos satisface momentáneamente⁶².

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 145-146. Citando a Richard Wagner, *Mi vida*.

⁵⁶ *Vid.* Magee, B., *Wagner y la filosofía*, caps. XII y XIII.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, p. 521.

⁵⁹ Pinzani, A., *op. cit.*, p. 218. [La traducción es mía].

⁶⁰ Véase Brener, M. E., *op. cit.*; y Magee, B., *Wagner y la filosofía*.

⁶¹ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, p. 522.

⁶² Víctor Estapé, de la Universidad Autónoma de Barcelona, ofrece una excelente investigación sobre la armonía de *Tristán e Isolda* en su tesis doctoral. Proporciona evidencia de que, a pesar de su innegable originalidad, el

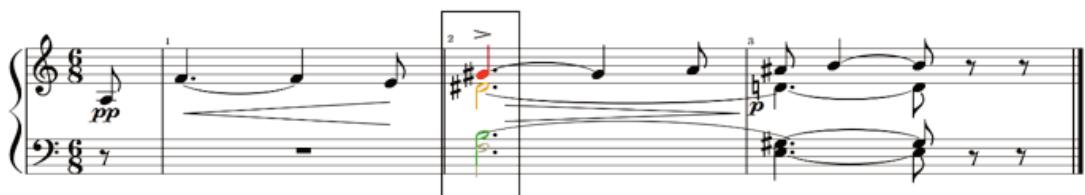
Ilustración 2: *Acorde de Tristán (versión para piano)*

Imagen creada con MuseScore (2017)

Schopenhauer afirma que «la vida del corazón (la voluntad) es un continuo intercambio entre la mayor o menor inquietud que nos causan el deseo o el miedo, con una dosis igualmente distinta de satisfacción. Y el desarrollo armónico consiste en la alternancia de la disonancia y la consonancia conforme a las reglas del arte musical»⁶³. El *Acorde de Tristán* es «una seductora obsesión por transgredir la ortodoxia de la armonía, toda una filosofía inspirada en el valor sensual de los acordes inestables e irresueltos, que excitan más que satisfacen, que acumulan energía dilatando hasta el infinito su liberación»⁶⁴; es una apuesta por convertir las palabras de Schopenhauer en música, por dejar al descubierto la forma en que opera la voluntad, por exponer una especie de decadencia que solo puede culminar en la muerte. Nietzsche afirmará que el filósofo de la decadencia (Schopenhauer) se dio a sí mismo el artista de la decadencia (Wagner)⁶⁵. El *Acorde de Tristán* está precisamente «diseñado no para conducir tus oídos por una autovía musical bien señalizada, sino para asomarte a un abismo cuya mística solo se resuelve en una muerte que les toma a [Tristán y a Isolda] casi cinco horas»⁶⁶.

VI. CONCLUSIÓN: LA IDEA AFORTUNADA HECHA MÚSICA

Esta investigación, como se dijo, fue una aventura basada en una propuesta aventurada: descubrir la influencia de la filosofía de Schopenhauer en la composición musical del drama *Tristán e Isolda*. Nuestra aventura se inició con aquella única idea afortunada de Schopenhauer, una idea resistente y extremadamente contagiosa (idea que ha sido verdaderamente resistente a lo largo de 200 años); luego vimos que esa idea se adhirió con fuerza a la ideología de Wagner

Acorde de Tristán se basa en procedimientos profundamente arraigados en la práctica armónica y polifónica europea de los períodos barroco y clásico.

⁶³ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, p. 522.

⁶⁴ Bayón, Fernando, «El acorde de Tristán o la música del porvenir», *El Castillo de Barbazul* (blog), 25 de octubre de 2011.

⁶⁵ Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Escritos sobre Wagner*, trad. Joan B. Linares, Biblioteca Nueva: Madrid, 2003.

⁶⁶ Bayón, F., «El acorde de Tristán o la música del porvenir», *op. cit.*

y a su manera de ver el mundo hasta que fue imposible erradicarla de su mente y de sus obras posteriores, ya que una vez que esa idea fue completamente entendida se quedó ahí: en alguna parte, en algún acorde. Esa idea es: *el mundo es mi voluntad y mi representación*. ¿No es al menos probable que *Tristán e Isolda* sea la expresión musical de la metafísica de Schopenhauer? Pareciera que Wagner expresó la *idea afortunada* de Schopenhauer en un acorde, y toda su metafísica en «un cambio⁶⁷ constante de acordes más o menos inquietantes [...] y acordes más o menos tranquilizadores y placenteros»⁶⁸.

Si el arte es un reflejo de la sociedad y su interacción con el mundo, afirmar que Schopenhauer sembró la idea que germinó en la composición musical de *Tristán e Isolda* no suena tan disparatado; a fin de cuentas, su filosofía expresa una forma en que el hombre *es* en el mundo y cómo *ve* el mundo. Por su parte, Wagner pensaba que la música es como el mar: separa y une⁶⁹. Tal vez después de leer a Schopenhauer comprendió que esto es cierto a un nivel mucho más profundo de lo que pensaba. Si el mundo es un mar de continuo sufrimiento donde pasamos de un deseo a otro sin encontrar nunca satisfacción; si el mundo es un lugar sin centro, sin fin último, sin intencionalidad y sin embargo lleno de tensiones emocionales, ¿cómo será la música de semejante mundo? Deberá ser, necesariamente, llena de tensiones, llena de retardos que alargan la espera, un continuo pasar de un acorde disonante a otro igual de disonante que solo nos mantiene a la expectativa hasta llegar a la barra final.

BIBLIOGRAFÍA

BAYÓN, Fernando, «El acorde de Tristán o la música del porvenir», en *El Castillo de Barbazul*, 25 de octubre de 2011. <<https://disfrutarlaopera.wordpress.com/2011/10/25/el-acorde-de-tristan-o-la-musica-del-porvenir/>> [Consultado el 25 de agosto de 2017].

BRENER, Milton E., *Wagner and Schopenhauer: a closer look*, Xlibris LLC: [ciudad de publicación no identificada], 2014.

ESTAPÉ I MADINABEITIA, Víctor, *Los acordes de Tristán. Una contribución al estudio de la armonía de Richard Wagner*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/392692>> [Consultado el 5 de octubre de 2018].

JANAWAY, Christopher, *Schopenhauer: a very short introduction*, Oxford University Press: New York/Oxford, 2002 (Very short introductions, 62).

MAGEE, Bryan, *Schopenhauer*, trad. de Amaia Bárcena, Cátedra: Madrid, 1991.

—, *Wagner y la filosofía*, trad. de Consol Vilà, FCE: México, 2011.

⁶⁷ En la traducción de Rafael-José Díaz y Montserrat Armas, en este pasaje *Wechsel* se tradujo como *intercambio*. Pilar López de Santa María traduce la misma palabra del mismo pasaje como *alternancia*. En el presente trabajo se tradujo como *cambio* en aras de la claridad en términos musicales.

⁶⁸ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, p. 522.

⁶⁹ Wagner, *Arte y Revolución*, ed. cit., p. 77.

MILLET, Julián, «Una perspectiva sobre la filosofía de la música», *Teorema. Revista internacional de filosofía*, vol. 31, no. 3, 2012, pp. 5-24.

MONCADA, Francisco, *La más sencilla, útil y práctica teoría de la música*, Ediciones Framong Musical Iberoamericana: México, 1966.

NEWMAN, Ernest, *The Wagner operas*, Princeton University Press: Princeton, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Escritos sobre Wagner*, trad. Joan B. Linares, Biblioteca Nueva: Madrid, 2003.

NOLAN, Christopher, *Inception*, Warner Brothers: EUA, 2010 (filme de 35mm).

PÉREZ, Eduardo, *El Wagner de las ideologías: Nietzsche-Wagner*, Biblioteca Nueva: Madrid, 2004.

PHILONENKO, Alexis, *Schopenhauer: una filosofía de la tragedia*, trad. Gemma Muñoz-Alonso, Anthropos: Barcelona, 1989.

PINZANI, Alessandro, «How much Schopenhauer is there really in Wagner?», *ethic@ An international Journal for Moral Philosophy*, vol. 11, no. 2, 2012. <<https://doi.org/10.5007/1677-2954.2012v11nesp1p211>> [Consultado el 1 de mayo de 2017].

SAFRANSKI, Rudiger, *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, trad. Raúl Gabás Pallás, Tusquets: México, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, trad. de Rafael-José Díaz Fernández y Mª Montserrat Armas Concepción cedida por Ediciones Akal, Gredos: Madrid, 2014. 2 vols.

—, *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, trad. de Rafael-José Díaz Fernández y Mª Montserrat Armas Concepción cedida por Ediciones Akal, Gredos: Madrid, 2014. 2 vols.

—, *El mundo como voluntad y representación I*, trad., introd. y notas de Pilar López de Santa María, Trotta: Madrid, 2009.

—, *El mundo como voluntad y representación II*, trad., introd. y notas de Pilar López de Santa María, segunda ed., Trotta: Madrid, 2005.

—, *Die welt als Wille und Vorstellung*, vol. 2, zweite Aus., Leipzig, Brockhaus, 1844.

TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas: argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: Barcelona, 2007.

WAGNER, Richard, *Arte y Revolución*, trad. de Ramón Ibero Iglesias, Casimiro: Madrid, 2012.

—, *Beethoven*, ed. Blas Matamoro, Fórcola: Madrid, 2016.